

Stefanie Steiner

Zwischen Kirche und Konzertsaal. Anmerkungen zur groß besetzten nicht-szenischen Vokalmusik um 1800 am Beispiel von Johann Gottlieb Naumanns *Vater unser*

I Einleitung

Ein komplexes Problem in der Musikforschung ist die eindeutige Trennung von „weltlicher“ und „geistlicher“ Musik, besonders solcher an der Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert. Schon oft ist in der Forschungsliteratur das Aufweichen von Gattungsgrenzen und die allmählich abnehmende funktionale Zuordnung von geistlicher und weltlicher Musik an ihre von der Tradition und der musikalischen Praxis her üblichen Aufführungsorte Kirche, Bühne und Konzertsaal konstatiert worden, am deutlichsten wohl von Carl Dahlhaus in seinem 1968 entstandenen Aufsatz *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*.¹

Zum Thema der umstrittenen Abgrenzung von religiöser und weltlicher Musik oder überhaupt: Kunst hat sich bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts der Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock geäußert. Er spricht im Vorwort seiner 1757 erschienenen Tragödie *Der Tod Adams* von einer Kunst, die gleichsam „im Vorhof zu dem Heiligtume“ stehe, von einer Kunst also, die zwar nicht direkt religiös, aber auch nicht eindeutig weltlich – sozusagen „halbreligiös“ – sei.² Im Vergleich zu rein weltlichen Kunstformen zeichne sich diese Art der Kunst vor allem durch „Erhabenheit“ aus, eine ästhetische Kategorie also, welche in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gegenüber dem „Schönen“ gewinnt, dieses ergänzt und ihm – im Sinne einer „doppelten Ästhetik“³ – entgegengesetzt wird. Im Gegensatz zum Schönen, welches den Menschen „nur“ erfreue, wird dem Erhabenen zusätzlich eine sittlich bildende Wirkung auf den menschlichen Geist zugesprochen, und dies nicht nur durch Literatur, welche als „erhaben“ apostrophiert wird, sondern auch durch Musik.

¹ Carl Dahlhaus: *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift für Leo Schrade*, erste Folge, hrsg. v. Wulf Arlt u. a., Bern u. München 1973, S. 840-895.

² Friedrich Gottlieb Klopstock: „Vorbericht“ zu *Der Tod Adams*, in: *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*, hrsg. v. Karl August Schleiden, Bd. 2: *Prosaschriften*, München 1981, S. 774: „Es führt ein Vorhof zu dem Heiligtume. Was in dem Vorhofe geschieht, hat, wenn ich das Wort wagen darf, noch eine gewisse Miene von Weltlichkeit.“

³ Der Begriff der „doppelten Ästhetik“ wurde von Carsten Zelle umfassend erörtert, vgl. ders.: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart u. Weimar 1995; sowie ders.: *Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitingen*, in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. v. Christine Pries, Weinheim 1989, S. 55-73.

II Kennzeichen des Erhabenen in der Musik

Nachdem sich unter vielen anderen Autoren Friedrich Schiller in den 1790er Jahren mit den Kriterien einer erhabenen Schreibart ganz allgemein befaßt hatte,⁴ beschäftigte sich wenig später Christian Friedrich Michaelis auch mit den stilistischen Kennzeichen des Erhabenen in der Musik: In einer ausführlichen Abhandlung, welche im Jahre 1801 unter dem Titel *Über das Erhabene in der Musik* in der vielbeachteten *Monatsschrift für Deutsche* erschien und als Erwiderung auf und Ergänzung zu Schillers Aufsätzen konzipiert war,⁵ legt Michaelis Merkmale und Kriterien eines erhabenen musikalischen Stils fest. Er charakterisiert das Erhabene in der Musik als überraschenden und brüsken Wechsel von möglichst verschiedenen Elementen: Die rasche „*Aufeinanderfolge der Empfindungen in der Zeit*“, große „*Ausdehnung, [...] Höhe und Tiefe im Raume*“, der „*schnelle Wechsel der Eindrücke*“ sowie das „*Ueerraschende, Energisch-Kurze, schnell mit sich fortreißende in der Musik, durch Melodie und Harmonie, führt den Eindruck des Erhabenen mit sich. [...] Die stets wechselnden Bewegungen [...] reißen unsere Einbildungskraft mit einer solchen Gewalt fort, daß sie kein Ganzes zu umfassen vermag, sondern hin und her getrieben gleichsam im Unendlichen schwebt, und die Vernunft zum Gedanken der Ewigkeit erhebt*“.⁶ Ein Außer-Sich-Sein ist demnach die Folge der erhabenen Schreibart, quasi eine Transzendierung des Menschen hin zu einer höheren, göttlichen Sphäre.

„Veränderung“ und „Bewegung“, die beiden Merkmale, welche Michaelis in seiner Abhandlung als Grundvoraussetzungen des Erhabenen anführt, seien „*zugleich bald ein Bild der Flüchtigkeit des Lebens und der drohenden Macht der Natur, bald ein Bild der Ewigkeit*“.⁷ Die immer drohende Macht und Gewalt der Natur, die einerseits als Lebensspenderin, andererseits aber auch als existentielle Bedrohung des Menschen verstanden wird, ist dabei gleichzeitig als Metapher für die unermeßliche Größe Gottes zu sehen, die mit Worten allein nicht faßbar und daher auf Zeichen und Bilder angewiesen ist. Aus dieser Vorstellung heraus resultiert der Versuch, durch musikalische Darstellung von Naturphänomenen Gottes Größe zu symbolisieren. Da ein Komponist jedoch Naturgewalten wie „*brausenden Sturm*“⁸ oder „*rollenden Donner*“ mit seinen begrenzten musikalischen Mitteln nur unzulänglich nachahmen könne, sei er hier auf die Phantasie des Hörers angewiesen. Dieser müsse das vom Tonsetzer skizzierte Bild im Geiste ergänzen und vollenden, indem er musikalische Abbildungen erhabener Naturszenen als solche erkenne und sie in seiner Einbildungskraft mit dem entsprechenden Affekt gleichsetze. Die menschliche Vernunft des Hö-

⁴ Vgl. hierzu Friedrich Schiller: *Über das Erhabene*, in: Friedrich Schillers sämtliche Werke Bd. 12: *Philosophische Schriften* (Einleitung und Anmerkungen von Oskar Walzel), Stuttgart u. Berlin o. J., S. 264-282, sowie ders.: *Vom Erhabenen*, ebda., S. 293-320.

⁵ Christian Friedrich Michaelis: *Ueber das Erhabene in der Musik*, in: *Monatsschrift für Deutsche; zur Veredelung der Kenntnisse [sic], zur Bildung des Geschmacks [sic], und zu froher Unterhaltung*, Leipzig 1801, I. Bd., S. 42-52.

⁶ Ebda., S. 44 u. 45.

⁷ Ebda., S. 45.

⁸ Ebda., S. 47 (hieraus auch die folgenden Zitate).

rers müsse „das Gemählde im Geiste [vollenden], das der Künstler nur in kühnen bedeutungsvollen Zügen entwarf [...]“.

Im übrigen zeichne sich die erhabene Schreibart in der Musik laut Michaelis vor allem durch möglichst einfache und ungekünstelte Gestaltungsmittel aus, erscheine „am bewunderungs- und ehrwürdigsten in einem einfachen prunklosen Gewande“.⁹ Verzicht auf unnötige Ausschmückungen und Verzierungen, ein „kühner, freier, regelloser Ausdruck, höchst einfach und kunstlos, aber voll innerer Kraft“, dazu eine „immer mächtigere Masse von Harmonie und Melodie“ und schließlich nichts „Studirtes, Gekünsteltes, Geschmücktes, Ueppiges, Buntes [und] Hochtrabendes“ mache den wahrhaft erhabenen Stil aus, der Hörer „begeistern und in Erstaunen versetzen“ könne.¹⁰ Friedrich Rochlitz weist noch auf einen weiteren Aspekt hin: als nachahmenswertes Beispiel für größtmögliche Erhabenheit in der Musik führt er ganz explizit den italienischen Kirchenstil des 16. und 17. Jahrhunderts an, also die stark kontrapunktische, oftmals doppelchörige Kompositionstechnik eines Giovanni Pierluigi da Palestrina, eines Gregorio Allegri oder eines Leonardo Leo: „Am einfachsten, reinsten, treuesten, findet man den Ausdruck erhabener Gefühle, und zwar ohne alle Nebenbestimmungen, [...] in den Werken der grossen Kirchenkomponisten Italiens aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert“.¹¹

Was die Sujets von erhabener Musik angeht, so wurden vor allem zwei Themen immer wieder als erhaben apostrophiert: die biblischen Erzählungen von der Schöpfung der Welt und der Auferstehung Christi.¹² Oft wurden Libretti, die auf diesen beiden Sujets beruhen, mit bildhafter Naturschilderung angereichert. Das wohl bekannteste Beispiel für eine solche Verbindung von tonmalerischer Naturbeschreibung mit theologischer Aussage ist Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* (1798), bei der im Einleitungssatz an der Textstelle „Es werde Licht“ aus dissonanten Klängen heraus allmählich der reine C-Dur-Akkord als Symbol für die von Gott neu geschaffene Ordnung in der Welt entsteht.¹³ Eine derartige aus der Verbindung von religiösen Themen

⁹ Ebda., S. 51.

¹⁰ Ebda., zit. nach S. 47 u. 50.

¹¹ Friedrich Rochlitz: „Erhaben“, aus: *Ueber zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst*, in: AmZ 8 (1805/06), Sp. 56.

¹² Vgl. hierzu Laurenz Lütteken: *Carl Philipp Emanuel Bach und das Erhabene in der Musik*, in: Lenz-Jahrbuch, Sturm-und-Drang-Studien, Bd. 5, St. Ingbert 1995, S. 203-218, sowie ders.: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785* (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. 24), Tübingen 1998, S. 404-413. Man denke in diesem Zusammenhang z. B. an die zahlreichen Vertonungen der Schöpfungsgeschichte um 1800, darunter: C. P. E. Bachs *Morgengesang am Schöpfungsfeste* nach Klopstock (1784), Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens *Halleluja der Schöpfung* (ca. 1797) sowie Johann Friedrich Reichardts Vertonung von John Miltons *Morgengesang am Schöpfungstag* (1808).

¹³ Gustav Schilling gibt in seiner Definition des Begriffs „Erhaben“ im Universal-Lexicon der Tonkunst an, er kenne „keine erhabnere Musik als bei der Stelle ‚und es ward Licht‘ [...] in Haydn's ‚Schöpfung‘“, vgl. Gustav Schilling: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Reprint der Ausgabe Stuttgart 1837, Bd. 2, S. 617. Zur Einleitung der Schöpfung vgl. auch: Albrecht Riethmüller: *Die Vorstellung des Chaos in der Musik zu Joseph Haydns Oratorium Die Schöpfung*, in: *Convivium Cosmologicum*. Helmut Hönl zum 70. Geburtstag, hrsg. v. Anastasios Giannarás, Basel 1973, S. 185-195; Hans-Jürgen Horn: *FIAT LUX. Zum kunsttheoretischen Hintergrund der ‚Erschaffung‘ des Lichtes in Haydns*

und Naturbildern resultierende Dichtungsart entspricht wiederum auch der zitierten Forderung Klopstocks nach einer „halbreligiösen“ und dennoch erhabenen, auf biblische Sujets gestützten Kunst „im Vorhofe zu dem Heiligtum“.

III Klopstock als Dichter des Erhabenen und der Topos des „Donners“

Auf Klopstock muß in diesem Zusammenhang noch einmal näher eingegangen werden. Als Dichter, an dessen Werken bereits Zeitgenossen mehrfach eine erhabene Schreibart festgestellt hatten, prägte er zahlreiche Topoi des Erhabenen, die schließlich auch in der Musik ihre Umsetzung finden sollten. Ein Beispiel hierfür ist die Metapher des Donners, welche als typisch erhabener Topos galt – und dies spätestens seit Georg Philipp Telemanns *Donnerode* auch in der Musik.¹⁴ Die Donner-Metapher wird etwa in Klopstocks Ode *Dem Allgegenwärtigen* (1758) verwendet: „Wenige nur, ach wenige sind, / Deren Aug' in der Schöpfung / Den Schöpfer sieht! wenige, deren Ohr / Ihn in dem mächtigen Rauschen des Sturmwindes hört, / Im Donner, der rollt, oder im lispelnden Bache, / Unerschafner! dich vernimmt.“¹⁵ „Donner“ ist in diesen Versen als Symbol des Erscheinens Gottes in der Welt zu sehen, das auch der Mensch erkennen kann. In seiner Dichtung *Die Frühlingsfeyer* von 1759 spricht Klopstock auf ganz ähnliche Weise von „Jehovas Donner“.¹⁶

Und schließlich verwendet Klopstock die Metapher des Donners auch in der von Johann Gottlieb Naumann vertonten Psalmdichtung *Um Erden wandeln Monde* aus dem Jahre 1789.¹⁷ Der Dichter kombiniert hier eigene Verse von bildhafter Naturschilderung mit den Zeilen des liturgischen *Vaterunser*-Gebets; die fünfte Strophe des Gedichts, die auch den Donner-Topos enthält, lautet zum Beispiel: „Er hebt mit dem Halme die Ähr' empor; / Reifet den goldnen Apfel, die Purpurtraube; / Weidet am Hügel das Lamm, das Reh im Walde; / Aber sein Donner rollet auch her, / Und die Schlosse zerschmettert es / Am Halme, am Zweig', an dem Hügel, und im Walde! / Unser tägliches Brodt gieb uns heute.“¹⁸ Zum einen entsprechen diese Verse, welche am Schluß jeder Strophe Zeilen aus einem liturgischen Gebet zitieren und dieses mit weltlicher Naturschilderung kombinieren, Klopstocks Forderung nach einer Kunst

Schöpfung, in: Haydn-Studien 3 (1973-74), S. 65-84; Helga de la Motte-Haber: *Chaos: Die multiplizierte Ordnung*, in: Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung, hrsg. v. Otto Kolleritsch, Wien 1991, S. 19-28; sowie Heinrich W. Schwab: *Zur Idee, ein Chaos in Musik zu setzen*. Ästhetische Auseinandersetzungen im Gefolge der ersten Aufführung von Joseph Haydns *Schöpfung* in Kopenhagen (1801), in: Festschrift für Walter Wiora zum 90. Geburtstag, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling u. a., Tutzing 1997, S. 426-445.

¹⁴ Vgl. hierzu Christian Begemann: *Erhabene Natur. Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 58 (1984), S. 74-110; sowie Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform*, S. 149ff.

¹⁵ Friedrich Gottlieb Klopstock: *Dem Allgegenwärtigen*, in: Klopstocks Werke, dritter Teil: Oden, Epigramme und geistliche Lieder, hrsg. v. Richard Hamel, Berlin u. Stuttgart o. J. (= Deutsche National-Litteratur, Bd. 47: Klopstocks Werke III), S. 98ff.

¹⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock: *Die Frühlingsfeyer*, in: Ausgewählte Werke, hrsg. v. Karl August Schleiden, Bd. 1: Oden und Elegien, München 1981, S. 89ff.

¹⁷ Friedrich Gottlieb Klopstock: *Um Erden wandeln Monde (Psalm)*, in: Klopstocks Werke, dritter Teil: Oden, Epigramme und geistliche Lieder (wie Fußnote 15), S. 178f.

¹⁸ Ebda.

„im Vorhof zu dem Heiligtume“. Zum anderen ist der Donner in dieser Strophe wieder Ausdruck und Symbol der Macht Gottes: Gott schafft nicht nur, durch die Schöpfung der Erde und aller Lebewesen, die Grundbedingungen für das menschliche Leben, sondern bedroht gleichzeitig dessen Existenz mit unermeßlichen Naturgewalten.

IV Naumanns *Vaterunser* und die musikalische Umsetzung des Donner-Topos

Der Dresdener Hofkapellmeister Johann Gottlieb Naumann hat 1798 den zitierten Psalm *Um Erden wandeln Monde* von Klopstock vertont¹⁹ und bei der musikalischen Umsetzung seiner Textvorlage zwischen den liturgischen Zeilen aus dem *Vaterunser*-Gebet und Klopstocks paraphrasierenden Versen deutlich unterschieden: Die liturgischen *Vaterunser*-Verse sind in einer für die Zeit um 1800 archaisierend anmutenden Tonsprache gehalten, indem sie stilistisch eng an den italienischen Kirchenstil des 16. und 17. Jahrhunderts – laut Rochlitz ein Paradigma von erhabener Musik²⁰ – anknüpfen. Die musikalischen Formteile, an denen Klopstock aus dem liturgischen Gebet zitiert, sind bei Naumann doppelchörig und kontrapunktisch vertont und werden an manchen Stellen mit als besonders erhaben geltenden Instrumenten wie Posaunen und Pauken verstärkt. Dagegen deutet Naumann Klopstocks eigene Verse in einem für die Zeit um 1800 durchaus modernen Satzstil figurativ aus und gestaltet sie mit tonmale- rischen Elementen. Es ergibt sich so eine insgesamt sechzehnteilige Anlage der Kom- position: Den acht liturgischen *Vaterunser*-Bitten im alten italienischen Kirchenstil stehen acht „moderne“ Teile gegenüber. Die beiden verschiedenen Kompositionsprin- zipien werden im Schlußsatz schließlich kunstvoll miteinander kombiniert. Die fol- gende Skizze stellt den Aufbau von Naumanns *Vaterunser* graphisch dar:

Paraphrasierende Verse Klopstocks in moderner Kompositionstechnik	„Vaterunser“-Bitten im italienischen Kirchenstil des 16./17. Jahrhunderts
Ouvertüre, Teil I: Um Erden wandeln Monde...	1. Vater unser, der du bist im Himmel
Teil II: Auf allen diesen Welten...	2. Geheiligt werde dein Name
Teil III: Er, der Hoherhabene...	3. Zu uns komme dein Reich
Teil IV: Wohl ihnen, daß sie nicht...	4. Dein Wille gescheh...

¹⁹ Zu J. G. Naumann allgemein vgl. Richard Engländer: *Johann Gottlieb Naumann als Opernkompo- nist (1741-1801)*, Leipzig 1922; zu Naumanns *Vaterunser* Rezension v. Friedrich Rochlitz: „*Um Erden wandeln Monde, Psalm, mit dem Vater-Unser von Friedrich Gottlieb Klopstock und Johann Gottlieb Naumann*“, in: AmZ 26 (1824), Sp. 33ff sowie Sp. 49ff.

²⁰ Rochlitz, *Ueber den zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst*, Sp. 56.

Teil V: Er hebt mit dem Halme die Ähr' empor...	
	5. Unser tägliches Brod gib uns...
Teil VI: Ob wohl hoch über des Donners Bahn...	
	6. Vergieb uns unsere Schuld...
Teil VII: Gesonderte Pfade...	
	7. Füh'r uns nicht in Versuchung...
Teil VIII. Anbetung dir! (Beginn)	
Teil VIII. Anbetung dir! (Schluß mit Doppelfuge)	8. Denn dein ist das Reich...

Eine derartige Trennung eines Chorwerks in einen „alten“ und „neuen“ Teil ist kein außergewöhnliches Verfahren in der Vokalmusik um 1800, sondern eher ein recht beliebtes und häufiges Kompositionsmittel, das (um nur ein Beispiel zu nennen) auch Peter von Winter in seiner nationalpatriotischen Kantate *Germania*²¹ von 1814 verwendet hat. Auch er trennt diese Kantate, wie im Vorwort des Textbuches ausdrücklich ausgeführt, sowohl textlich als auch musikalisch in einen „altdeutschen“ und einen „neudeutschen“ Teil: „*Teuschlands lezter Kampf und Sieg erinnert an jenen unter Hermann. Beyde stehen sich hier gegenüber und beysammen. Es mußte also auch die Musik [...] einen zweifachen Charakter annehmen, einen Alt- und Neuteuschen* [sic], *mitunter auch einen von beiden gemischten. Der Gesang und noch mehr die Begleitung desselben mußten den Sitten beyder Zeitalter so viel [wie] möglich angeeignet werden*“.²² Den zweiten Teil der Kantate *Germania* eröffnet eine mehrsätzliche *Schlacht-Symphonie* mit Zusatz eines großen vierstimmigen Chores; dieser Chor konnte allerdings auch fakultativ weggelassen, die Symphonie also nur instrumental vom Orchester ausgeführt werden.²³

In Naumanns *Vaterunser*-Vertonung werden die beiden verschiedenen Teile – Klopstocks eigene Verse und die liturgischen Gebetszeilen – kunstvoll miteinander verflochten, ein Verfahren, das man am Beispiel der von Klopstock im Gedicht verwendeten Donner-Metapher nachvollziehen kann: Naumann benutzt den Donner der literarischen Vorlage bei seiner Vertonung nämlich nicht nur als typischen Erhaben-

²¹ Peter von Winter: *Kantate „Germania“* (1815); der Notentext zu dieser Kantate ist in einer (anonymen) Partiturabschrift erhalten, die sich in der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Hamburg befindet. In dieses Manuskript ist auch ein gedrucktes Textbuch eingeklebt. Ein Aufsatz d. Verf. über Winters „*Germania*“ ist in Vorbereitung.

²² Zitiert wird nach dem in die Partiturabschrift der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (wie Fußnote 21) eingeklebten Textbuch, S. [1].

²³ Mit der hier im Rahmen einer ‚Symphonie‘ gewählten Besetzung Orchester und Chor nimmt Winter bereits im Jahre 1815 die Besetzung des Schlußsatzes von Beethovens Neunter Symphonie vorweg.

heits-Topos, sondern zugleich auch, um formale Sinnbezüge zwischen einzelnen Teilen seiner Komposition herzustellen. Nach der stark tonmalerisch ausgedeuteten Gewitterszene aus Klopstocks zitierter fünfter Strophe (*Molto animato*, f-Moll), in der durch Paukenwirbel das Grollen des Donners nachgeahmt wird,²⁴ folgt mit dem Teil „*Unser tägliches Brod gieb uns heute*“ wiederum eine Bitte aus dem liturgischen Gebet „*in der Weise der alten Kirchenhymnen*“.²⁵ Im Gegensatz zu allen anderen Teilen im alten Kirchenstil kommt in dieser fünften *Vaterunser*-Bitte neben Klarinetten und Posaunen auch eine Pauke als zusätzliches Instrument vor, die zum doppelchörigen Satz einen Paukenwirbel beisteuert.²⁶ Dieser ist mit der Anweisung „*Gleichsam wie Donner in der Ferne*“ versehen – der Donner aus Klopstocks vorausgehenden Versen klingt also (auch musikalisch) noch einmal an.

Naumann stiftet auf diese Weise deutliche Verbindungen und Sinnbezüge zwischen den einzelnen Formteilen, und es ergibt sich ein kunstvolles Geflecht von Binnenbezügen innerhalb einer Gesamtanlage von einzelnen, in ihrer musikalischen Konzeption durchaus verschiedenen Sätzen. Auch an anderen Stellen werden Gestaltungselemente aus früheren Strophen wiederaufgenommen, wenn auch nicht in so expliziter Form wie beim „Donner“; zum Beispiel greift in den letzten Versen „*Anbetung dir*“ bereits Klopstock im Gedicht Metaphern aus den vorhergegangenen Strophen wieder auf, und auch Naumann läßt in seiner Vertonung dieses Schlußchors musikalische Gestaltungsmittel der jeweils korrespondierenden Formteile noch einmal anklingen. Der abschließende Doppelchor „*Anbetung dir*“ wirkt dadurch sowohl textlich als auch musikalisch wie eine Schlußzusammenfassung des Vorausgegangenen und vermittelt zugleich zwischen den beiden von Naumann verwendeten Stilebenen „alt“ und „modern“, indem er auf eine harmonisch sehr ausgefeilte *Largo*-Einleitung mit voller Orchesterbesetzung eine kunstvolle doppelchörige Fuge folgen läßt, die thematisches Material aus dem *Largo*-Teil übernimmt. Zur Steigerung des Effekts werden sämtliche musikalischen Stilmittel des Erhabenen aufgeboten.

V Zur Rezeption von Naumanns *Vaterunser*

Die Rezeptionsgeschichte von Naumanns *Vaterunser* ist ebenfalls erwähnenswert: Obwohl der Komponist Klopstocks Dichtung bereits 1798 vertont hatte, erfolgte eine (postume) Veröffentlichung der Partitur erst gut ein Vierteljahrhundert nach der Entstehung des Werks im Jahre 1824. Bis zum Zeitpunkt dieser Partiturausgabe findet man nur vereinzelte Aufführungsberichte von Naumanns *Vaterunser* in der musikalischen Presse (vornehmlich aus dem Dresdener Raum). So heißt es beispielsweise in einem Bericht aus dem Jahr 1817 über eine musikalische Akademie in der Dresdener Frauenkirche, Naumanns „*majestätische, klassische und fromme Composition [...] mit all ihrer Erhabenheit*“ habe eine „*unbeschreibliche Wirkung*“ bei den Zuhörern hervorgerufen.²⁷ Nach der Veröffentlichung geht die ausführliche Rezension des *Vaterunsers* von Friedrich Rochlitz in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* auch auf

²⁴ Vgl. dazu unten, Notenbeispiel 1.

²⁵ Rezension des *Vaterunsers* von Friedrich Rochlitz (wie Fußnote 19), Sp. 39.

²⁶ Vgl. dazu unten, Notenbeispiel 2 (Takt 12ff).

²⁷ Anonymer Aufführungsbericht aus Dresden, in: AmZ 21 (1817), Sp. 566.

aufführungspraktische Aspekte von Naumanns Komposition ein: „*Der Vortrag des Werks ist, von Seiten des Orchesters, nach jetzigem Maasstab, leicht, von Seiten des Gesanges, wenigstens gar nicht schwer zu nennen: aber einen starken und festen Chor verlangt es, wenn es nach Würden herauskommen und seine volle Wirkung thun soll*“.²⁸ Weiterhin vermerkt Rochlitz als positiv die Tatsache, daß sich das *Vaterunser* nicht nur sehr gut für Musikfeste mit großer Besetzung eigne, sondern man auch einzelne Sätze daraus für eine liturgische Verwendung im Gottesdienst herauslösen könne.²⁹ Naumanns *Vaterunser* biete also Einsatzmöglichkeiten in unterschiedlichem funktionalen Kontext: Konzertsaal, Kirche und Musikfest. Vor allem der feierliche Schlußchor „*Anbetung dir*“ war, mit extrem gesteigerten Besetzungszahlen, auf dem Programm zahlreicher Musikfeste zu finden, so etwa beim Niederrheinischen Musikfest des Jahres 1821 in Köln³⁰ oder beim großen dreitägigen Musikfest, welches im Jahre 1824 anlässlich von Klopstocks 100. Geburtstag in Quedlinburg, der Geburtsstadt des Dichters, stattfand.³¹

Die beschriebene ungewöhnliche formale Anlage des *Vaterunser*s verrät zum einen die Intention des Komponisten Naumann, sein Werk nicht allzu ausschließlich an den Aufführungsort „Kirche“ binden zu wollen. Damit zeigt sie zum anderen aber auch eine für die Zeit um 1800 ganz typische Tendenz exemplarisch auf: Im Idealfall nämlich sollte eine groß besetzte Vokalkomposition in verschiedenen Aufführungssituationen anwendbar sein, von „Musikfest“ über „Konzertsaal“ bis hin zur „Kirche“. Eine solche möglichst vielfältige Einsatzgelegenheit war für Komponisten bereits bei der Komposition eines neuen Vokalwerks ein durchaus zu beachtendes Kriterium, denn schließlich konnten pragmatische Gründe wie aufführungstechnische Schwierigkeiten oder die allzu ausschließliche Bestimmung eines Werks entweder nur für Kirche oder Konzertsaal letztendlich auch zum Mißerfolg einer Komposition führen. So hatte zum Beispiel Carl Maria von Webers große Hymne *In seiner Ordnung schafft der Herr* Schwierigkeiten, sich in der musikalischen Praxis durchzusetzen, und das vor allem, weil die Partitur einen hervorragenden Cellisten verlangt³² – und ein solcher eben nicht in jedem (Laien)orchester vorausgesetzt werden konnte. Dagegen wirbt Friedrich Schneider für sein 1820 komponiertes Oratorium *Das Weltgericht* ausdrücklich in der Vorankündigung der Partiturausgabe mit dem Argument, seine Komposition bestehe „*nur aus den gewöhnlichen Instrumenten*“ und man könne sie „*überall aufführen [...], wo man Haydns Schöpfung, Händels Messias und andere ähnliche Werke aufführt*“.³³ Sogar eine mögliche „Auskopplung“ von einzelnen Sätzen oder Teilen für den liturgischen Gebrauch im Gottesdienst hat Schneider vorgese-

²⁸ Rezension des *Vaterunser*s von Friedrich Rochlitz (wie Fußnote 19), Sp. 39.

²⁹ Ebda., Sp. 39f.

³⁰ Vgl. AmZ 23 (1821), Sp. 631.

³¹ Bericht vom Musikfest in Quedlinburg... (anonym), in: AmZ 26 (1824), Sp. 477-479.

³² Vgl. hierzu: Carl Maria von Weber: *In seiner Ordnung schafft der Herr* [1812], Text von Friedrich Rochlitz; Autograph des Komponisten in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz (Signatur: Weber-Nachlaß 2).

³³ Friedrich Schneider: Vorankündigung der Partiturausgabe seines Oratoriums *Das Weltgericht*, im Intelligenzblatt IV der AmZ 22 (1820).

hen, und hier schließt sich der Kreis zurück zu Naumanns *Vaterunser*: Auch dieses erfüllt das Ideal der Aufführbarkeit sowohl in der Kirche als auch im Konzertsaal und damit Klopstocks Forderung nach einer erhabenen Kunst „im Vorhof zu dem Heiligtume“.

Musical score for "Aber sein Donner rollet auch her" by Johann Gottlieb Naumann. The score is for a full orchestra and voices. The top system includes Violino I, Violino II, Viola, Flauto I, Flauto II, Corni in F, Trombe in C, Timpani in C, G, Fagotto I, Fagotto II, Soprano, and Bass. The tempo is "Molto animato". The lyrics are "Aber sein Donner rollet auch her, aria". The bottom system shows the vocal parts with the lyrics "Donner rollet auch her, er rollet, rollet auch her, und die Schlüsse sehr schnellert, die".

Notenbeispiel 1: Johann Gottlieb Naumann: „Aber sein Donner rollet auch her“ aus dem *Vaterunser*.³⁴

³⁴ Quelle: Druck der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, o. J. (Signatur: Mus. 3480-D-20), S. 60f.

CLARINETTO I.
in C.

CLARINETTO II.
in C.

TROMBOE
d'Alto

TROMBONE
di Tenore

TROMBONE
di Basso

TIMPANI

Erster Chor.

Zweiter Chor.

TUTTI BASSI

Va - ter gieb uns un - ser täg - lich Brod, gieb uns
Va - ter gieb uns un - ser täg - lich Brod, gieb uns
Va - ter gieb uns un - ser täg - lich Brod, gieb uns
Va - ter gieb uns un - ser täg - lich Brod, gieb uns
Unser tägliches Brod gieb uns, gieb uns, gieb uns heu - te. Va - ter gieb uns täglich
Unser tägliches Brod gieb uns, gieb uns heu - te. Va - ter gieb uns täg - lich
Unser tägliches Brod gieb uns, gieb uns heu - te. Va - ter gieb uns heu - te täg - lich
Unser tägliches Brod gieb uns, gieb uns, gieb uns heu - te. Va - ter gieb uns heu - te, gieb uns täglich

Stili

heu - te. gieb uns Va - ter gieb uns unser täg - lich Brod:
heu - te. gieb uns heute, gieb uns Va - ter täg - lich Brod!
heu - te. gieb uns Va - ter gieb uns unser täg - lich Brod:
heu - te. Va - ter gieb uns täglich Brod:
Brod, gieb uns Va - ter un - ser täg - lich Brod:
Brod, Va - ter gieb uns un - ser täg - lich Brod!
Brod, Va - ter gieb uns unser täg - lich täglich Brod!
Brod, gieb uns Va - ter, Va - ter un - ser täg - lich Brod:

Notenbeispiel 2: Johann Gottlieb Naumann: „Unser tägliches Brod gieb uns heute“
aus dem *Vaterunser*.³⁵

³⁵ Ebda., S. 68f.